

Porównanie sposobów kreacji głównego bohatera powieści *Pachnidło* za pomocą technik narracyjnych użytych przez pisarza Patricka Süskinda i reżysera Toma Tykwera

Adaptacje filmowe nie zawsze ściśle trzymają się pierwowzorów literackich. Nie patronuje im zazwyczaj idea dochowania wierności, lecz mniej lub bardziej świadomy zamysł „twórczej zdrady”. Ekranizacja bez względu na to, czy zbliża się do oryginału literackiego, czy się od niego oddala, jest zawsze świadectwem lektury tekstu. Niniejszy artykuł ma na celu analizę sposobu budowania postaci przez autora i reżysera jako twórców korzystających z różnych elementów budowy powieści i filmu, w tym ze swoich narratorów. Za pomocą użytych technik narracyjnych w jednym i drugim medium zobaczymy, jaki obraz Grenouille’a próbują nakreślić zarówno autor, jak i reżyser *Pachnidła*.

Literaturę i film łączy wiele – są to sztuki narracyjne rozgrywające się w czasie. David Bordwell (2010: 54) pisze, że „opowieści nas otaczają, a narracja jest fundamentalnym środkiem, za pomocą którego ludzie odbierają i rozumieją świat”. W literaturze środkiem podawczym narracji jest słowo, a w filmie – przede wszystkim obraz. Czasem jednak reżyser posługuje się takim środkiem jak narracja z offu (głos zza kadru). Mamy z tym do czynienia w przypadku tej ekranizacji.

Świat powieściowy został udostępniony w *Pachnidle* przy pomocy pośrednika – narratora. W powieści Süskinda występują różne rodzaje narracji. Jedną z nich jest narracja trzecioosobowa auktorialna, w której narrator komentuje i ocenia (por. Stanzel 2008). Taka narracja ma prowadzić odbiorcę jedyną słuszną drogą, tak jak na samym początku powieści, gdzie narrator sugeruje nam, aby Grenouille’a uznać za potwora na równi z innymi przerażającymi postaciami historycznymi:

Nazywał się Jan Baptysta Grenouille, a jeżeli nazwisko to, w przeciwieństwie do nazwisk innych genialnych potworów, jak na przykład de Sade, Saint-Just, Fouche, Bonaparte itd., popadło dziś w zapomnienie, to z pewnością nie dlatego, iżby Grenouille ustępował owym głośniejszym niegodziwcom w pysze, pogardzie dla ludzi, braku moralnych zasad, jednym słowem – w bezbożności, lecz dlatego, że geniusz jego i jedyna ambicja ograniczały się do dziedziny, która w historii nie pozostawia śladów: do ulotnego królestwa zapachów (Süskind 1990: 5).

Pojawia się jednakże również narracja trzecioosobowa personalna, prowadzona z punktu widzenia Grenouille'a, za którym ukrywa się narrator:

Wiedział, że pije za dużo. Wiedział, że nie jest w stanie znieść tyle pyszności. A mimo to pił, pił do dna: wchodził ciemnym pasażem z ulicy na podwórko, zbliżał się do kręgu światła, dziewczyna siedziała i drylowała mirabelki, w oddali strzelały rakiety i petardy... Odstawiał teraz kieliszek i przez kilka minut siedział bez ruchu, jak odrętwiały od nadmiaru wzruszenia i trunku, siedział tak, póki na języku nie rozpułnął się ostatni ślad smaku. Patrzył przed siebie. W głowie robiło mu się nagle tak pusto jak w butelkach. Potem osuwał się bokiem na purpurową kanapę i w jednej chwili zapadał w odurzający sen (Süskind 2011: 132).

Ekranizacja *Pachnidła* kładzie największy nacisk na przekazywanie treści za pomocą obrazu i dźwięku, co wynika z istoty medium filmowego. Mimo że słowo nie jest w kinie najważniejsze, w tym przypadku okazuje się ono również istotnym elementem narracyjnym. Reżyser zastosował tu wspomnianą już wcześniej narrację z offu. Wróć do tego zagadnienia w dalszej części artykułu.

Na początek należałoby podkreślić różnicę między filmowym Grenouille'em a jego pierwowzorem książkowym. To ważne, ponieważ są to dwie całkiem inne istoty – celowo używam tu słowa „istoty”, gdyż – jak zamierzam dowieść – książkowy Grenouille nie ma wiele wspólnego z jego filmowym, bardziej „ludzkim” wcieleniem. Aby owo rozróżnienie było lepiej widoczne, w artykule zostaną umieszczone zarówno fragmenty powieści, jak i adekwatne napisy filmowe (przetłumaczone ze słuchu przeze mnie). Część epizodów, które uważam za ważne dla zrozumienia głównego bohatera, a które nie zostały skomentowane w filmie, pozwolę sobie omówić sama, dokonując w ten sposób analizy porównawczej obu wersji *Pachnidła*. Przy zestawieniu książki i filmu moją uwagę przykuły takie zabiegi, jak psychologizacja i subiektywizacja postaci.

Zwierzęce cechy, które Grenouille otrzymuje w powieści za sprawą nadnaturalnego zmysłu powonienia, w filmie zostają złagodzone albo nawet całkowicie zmienione. W filmie Tykwera następuje identyfikacja widza z głównym bohaterem. Postać Grenouille'a zyskała wymiar psychologiczny, co uwidacznia się przede wszystkim dzięki temu, że decydującym motywem wszystkich jego czynów staje się potrzeba akceptacji i miłości, którą próbuje zrealizować za pomocą swego nadludzkiego zmysłu powonienia. Główny problem polega na tym, że w swoim poszukiwaniu miłości Grenouille trafia na złą drogę, stając się – niechcący – mordercą. Nie mamy tu jednak do czy-

nienia z takim samym mordercą jak w książce. Punktem kulminacyjnym psychologizacji jest zabicie dziewczyny z mirabelkami, które w przeciwieństwie do epizodu książkowego nie wydarza się bez powodu. W powieści czytamy:

Wolno posuwał się w stronę dziewczyny, coraz bliżej, wszedł pod daszek i stanął o krok za nią. Nie usłyszała go [...]. Ale dziewczynie zrobiło się zimno. Nie widziała Grenouille'a. Jednakże zdjął ją jakiś niepokój, dziwny dreszcz, jaki czujemy, gdy nagle oładnie nami dawny, zapomniany lęk. Jak gdyby zawiało ją od tyłu chłodem, jak gdyby ktoś otworzył drzwi wiodące do kolosalnej lodowatej piwnicy. Odłożyła nóż, przycisnęła ręce do piersi i odwróciła się. Ujrawszy go, zdrętwiała ze strachu tak doszczętnie, że miał dość czasu, aby objąć rękoma jej szyję. Nie próbowała krzyczeć, nie poruszyła się, nie zrobiła żadnego obronnego gestu. Zresztą wcale na nią nie patrzył. Nie widział jej usianej piegami twarzyczki, czerwonych ust, wielkich błyszczących zielonkawych oczu, w których migotały złociste iskry, ponieważ dusząc ją, zamknął oczy i skupił się tylko na tym, aby nie strwonić ani odrobiny z jej zapachu. Gdy była nieżywa, złożył ją na ziemi pośród pestek od mirabelek, zdarł z niej suknię i strumyczek woni zmienił się w rzekę, dziewczyna zalała go swoją wonnością. Przypadł twarzą do jej skóry i rozdawszy nozdrza przesunął nosem od brzucha do piersi, szyi, twarzy, włosów i z powrotem po brzuchu w dół, do łona, do ud, do białych nóg. Obwąchał ją od stóp do głów [...]. Gdy się już nawąchał, przez chwilę trwał jeszcze przykucnięty obok niej, aby się pozbierać, był nią bowiem wypełniony po brzegi. Nie chciał uronić ani kropli jej woni. Musiał najpierw szczelnie zamknąć wewnętrzne grodzie. Potem podniósł się i zdmuchnął świecę (Süskind 2011: 45).

Filmowy Grenouille zabija natomiast bez premedytacji, śmierć dziewczyny przypomina raczej nieszczęśliwy wypadek. Rudowłosa dziewczyna, odkrywszy stojącego za jej plecami Grenouille'a, zaczyna krzyczeć, a młodzieniec, chcąc ją uciszyć, dłonią zatyka jej usta. Jest wyraźnie skupiony na przechodniach (całującej się parze), przed którymi próbuje się ukryć. Kiedy w końcu znikają, Grenouille puszcza dziewczynę, spogląda na nią i wtedy spostrzega, że jego ofiara się nie rusza – udusił ją, wcale tego nie chcąc. Kładzie ciało na ziemię, patrzy na nie z niedowierzaniem, po czym zamyka na krótką chwilę oczy. Widzimy na jego twarzy wyraz cierpienia, który można by odczytać jako żal czy smutek. Dopiero gdy minie pierwszy szok, zaczyna zwierzęco obwąchiwać ciało.

Konieczne jest zwrócenie uwagi na morderstwo Laury, w którym także zauważymy elementy filmowej psychologizacji. W powieści Grenouille ewidentnie podchodzi do morderstwa z zimną krwią, przejęty bardziej dźwiękiem uderzenia niż samym czynem:

Dominował zapach jej włosów, leżała bowiem na brzuchu, a twarz, osłoniętą zgiętym ramieniem, wcisnęła w poduszki, tak że tył głowy wystawiony był wprost idealnie na cios maczugi. Uderzenie rozległo się głuchym chrzęstem. Nienawidził tego. Nienawidził tego już choćby z tej przyczyny, że był to dźwięk, dźwięk w jego skądinąd bezgłośnej operacji. Mógł wytrzymać ten ohydny odgłos tylko z zaciśniętymi zębami, a kiedy przebrzmiał, Grenouille przez chwilę jeszcze stał sztywny i napięty, z ręką ścisnącą kurczowo pałkę, jak gdyby lękał się, że dźwięk może powrócić odbitym gdzieś

echem. Ale dźwięk nie wracał, do izby wróciła cisza, nawet spotęgowana cisza, gdyż nie było już słycać oddechu dziewczyny. I z Grenouille'a natychmiast opadło napięcie [...]. Odłożył maczugę i wziął się żwawo do pracy, pochłonięty już tylko kolejnymi czynnościami (Süskind 2011: 216).

W filmie mamy z kolei do czynienia z krótką retardacją (opóźnieniem akcji). Gdy Laura przewraca się w łóżu na drugi bok, zwraca twarz do Grenouille'a trzymającego maczugę. On wstrzymuje cios i przygląda się Laurze. Dostrzega jej piękno – nie ogranicza jej w tym momencie do zapachu, lecz widzi ją całościowo. Co więcej, waha się: otwiera nam się perspektywa alternatywy: a może scena nie zakończy się morderstwem? Nagle Laura budzi się, otwiera oczy i wzrok młodzieńca spotyka spojrzenie dziewczyny. Wydawałoby się, że wyjście z tej sytuacji jest na wyciągnięcie ręki, ale Laura następnego ranka również zostaje odnaleziona martwa.

Decydującym momentem dla psychologizacji filmowej postaci jest także scena końcowa, rozgrywająca się na placu, kiedy to Grenouille dostrzega swój problem, którym jest nieprzezwykczalna, nawet za sprawą orgii, samotność. Grenouille zauważa, że cały podziw i ekscytacja tłumu nie są skierowane na niego, lecz na jego pachnidło. Gdy puszcza chustkę skropioną pachnidłem, natychmiast przestaje być w centrum, stoi na uboczu wydarzeń. Odurzenie tłumu nie ma nic wspólnego z jego osobą. Ten kontrast między zjednoczonym w orgii tłumem a samotnie stojącym Grenouille'em widzimy dobrze dzięki bliskim ujęciom twarzy geniusza. Patrząc na to widowisko, doświadcza on nagle wizji aktu miłosnego z dziewczyną z mirabelkami. Co ciekawe, dochodzi między nimi do pocałunku, który można by zinterpretować jako zaprzepaszczonej szansę na spełnienie marzenia o miłości. Zarówno akt miłosny, jak i pocałunek z dziewczyną z mirabelkami to elementy niewystępujące w powieści Süskinda. Kto po tym wszystkim wciąż nie jest przekonany co do uczuć Grenouille'a, temu łza spływająca po jego policzku po powrocie do rzeczywistości, a więc na widok twarzy zmarłej, powinna odebrać wszelką wątpliwość. Nie mamy tutaj już do czynienia z figurą bez charakteru – stoi przed nami czujący człowiek ze swoimi tęsknotami i marzeniami. Duże znaczenie ma tu empatia, czyli wczucie się w sytuację drugiego podmiotu, tak jakby jego uczucia były naszymi własnymi (Strus 2012: 125). Ekranizacja *Pachnidła* dąży do identyfikacji widza z postacią. Film umiejętnie nakierowuje sympatię widza na Grenouille'a, dzięki czemu dzieje się rzecz niezwykła: widz empatyzuje z mordercą, którego działanie nie opiera się już, jak w przypadku pierwowzoru książkowego, na wrodzonej złośliwości czy obsesji władzy, lecz na ludzkim strachu przed byciem uznanym za nikogo i na pragnieniu miłości. Psychologizacja owocująca przemianą opowieści o geniuszu w opowieść o miłości przekłada się na odmienne zakończenie pierwowzoru książkowego i adaptacji filmowej. W powieści czytamy:

Miał w swych rękach moc większą niż moc pieniądza, moc strachu czy moc śmierci: niezwyciężoną moc wzbudzania ludzkiej miłości. Ta moc zawodziła tylko w jednym punkcie: nie pozwalała mu poczuć samego siebie. I gdyby nawet za sprawą swego pachnidła objawił się światu jako Bóg, to jeżeli nie mógł poczuć sam siebie, a przeto nigdy nie wiedział, kim jest, gwizdał na wszystko, gwizdał na świat, na samego siebie, na swoje pachnidło (Süskind 2011: 250).

Film z kolei daje widzowi inną odpowiedź, o czym świadczy głos narratora zza kadru:

Władał mocą większą niż pieniądze, strach czy śmierć. Niezwyciężoną mocą wzbudzania ludzkiej miłości. Pachnidło nie mogło sprawić tylko jednego. **Zmienić go w osobę zdolną do miłości i kochaną.** Pomyślał więc: do diabła z tym. Do diabła z pachnidłem. Z nim samym (Tykwer 2006; wyr. A.O.).

Filmowy Grenouille ponosi klęskę nie dlatego, że nie odnajduje samego siebie, ale dlatego, że nie jest mu dane doświadczyć miłości.

Po omówieniu psychologizacji nadszedł czas na subiektywizację. Zobrażowanie tego zabiegu umożliwia nam epizod w jaskini. Podczas gdy powieść poświęca dużo miejsca teatrowi zapachów, który Grenouille w niej kreuje, ważnym zabiegiem w filmie jest skrócenie tego epizodu do minimum. O ile te ważne momenty powieściowe ukazują destrukcję geniusza, o tyle rozkoszowanie się własnym spektaklem zapachów zostaje w filmie ograniczone do jednego zdania: „Nierozprasany już przez bodźce z zewnątrz, wreszcie mógł pławić się we własnej egzystencji” (Tykwer 2006). Na pierwszy plan wysuwa się inny aspekt, a mianowicie świętość miejsca. W filmie padają słowa: „To miejsce miało w sobie coś świętego” (Tykwer 2006).

W oryginale nie czytamy zaś o świętym miejscu, lecz jedynie o tym, że „Grenouille wyczuł od razu, że nigdy przedtem nie zapuściła się tu żadna żywa istota. Gdy brał to miejsce w posiadanie, ogarnęło go niemal uczucie świętej zgrozy” (Süskind 2011: 124). W filmie widok Grenouille’a na tle pasma górskiego ma w sobie coś z obrazów wielkich malarzy romantycznych, a świętą aurę miejsca potwierdza również uroczysta muzyka chóralna. W przeciwieństwie do destruktywnego aktu narcyza książkowego w filmie mamy medytację geniusza zyskującą wymiar sakralny. Należy również zauważyć, że zarówno w książce, jak i w filmie prawdę o samym sobie Grenouille poznaje w jaskini: dowiaduje się, że sam nie ma zapachu. Do tej prawdy dochodzi jednak w odmienny sposób: w oryginale Grenouille doświadcza w jaskini koszmaru, w którym zostaje otoczony dziwną mgłą; żeby się nie udusić, musi ją wdychać. A jej zapach, jak się okazuje, jest jego własnym:

Koszmar polegał na tym, że Grenouille, aczkolwiek wiedział, że zapach ten jest jego własnym zapachem, nie mógł go złapać. Nie mógł sam siebie poczuć. Kiedy sobie z tego zdał sprawę, krzyknął tak strasznie jak człowiek żywcem palony. I Grenouille

zbudził się na dźwięk własnego krzyku [...]. Gdyby krzyk nie rozdarł mgły, Grenouille zatonąłby sam w sobie – straszna to śmierć (Süskind 2011: 135).

W filmie natomiast nie mamy duszącej mgły: zamiast niej pojawia się dziewczyna z mirabelkami, która nie dostrzega Grenouille'a. Wskutek tego traumatycznego przeżycia Grenouille się przebudza. Widzimy zatem, że koszmarm książkowy odnosi się wyłącznie do Grenouille'a, filmowy natomiast jest związany z reakcją otoczenia (dziewczyny z mirabelkami) na jego brak zapachu. Podkreśla to również głos zza kadru, opisujący reakcję Grenouille'a na owo odkrycie:

Jego ubranie miało tysiące zapachów. Zapach piasku, kamieni, mchu. Nawet zapach kielbasy, którą zjadł przed tygodniami. Tylko jednego zapachu brakowało. Jego własnego. Po raz pierwszy w życiu Grenouille uświadomił sobie, że nie posiada zapachu. **Zrozumiał, że przez całe życie był dla wszystkich nikim.** To, co teraz czuł, było to strach przed własną nicością. Miał wrażenie, że nie istnieje. Następnego ranka o świcie Grenouille powziął nowy plan. Będzie kontynuował podróż do Grasse. Tam udowodni światu nie tylko, że istnieje i jest kimś, ale że jest osobą niezwykłą (Tykwer 2006; wyr. A.O.).

W książce narrator inaczej opisuje reakcję Grenouille'a:

Ubranie wydzielalo wszelkie możliwe zapachy. Zapach kamieni, piasku, mchu, żywicy, krwi kruka – nawet zapach kielbasy, którą przed laty kupił pod Sully, był jeszcze wyraźnie zauważalny. Nie zawierało tylko jego własnego zapachu, zapachu tego, kto je przez ten czas nieustannie miał na sobie. Teraz zrobiło mu się jednak trochę nieswojo [...] To, co czuł teraz, było to strach, że nie ma o samym sobie pojęcia. Był to strach przeciwny tamtemu. Nie można było przed nim uciec, trzeba było stawić mu czoła. Grenouille musiał dowiedzieć się – choćby ta wiedza miała się okazać straszliwa – czy ma zapach, czy nie. I to zaraz, natychmiast (Süskind 2011: 138).

Następnie Grenouille obwąchuje każdą część swego ciała. Brak tutaj jednak jakiegokolwiek refleksji nad dokonaniem odkryciem. Filmowy Grenouille boi się nie tylko bycia nikim, ale przede wszystkim bycia nikim **dla innych**. W filmie najsilniejszą motywacją staje się więc dla niego udowodnienie innym swej niezwykłości.

Podsumowując, trzeba przyznać, że nietrudno o sympatię i współczucie dla głównego bohatera filmu *Pachnidło*. Filmowy Grenouille jawi nam się jako osamotniona istota, od urodzenia skazana na tragiczny los. Wszystkie jego „złe uczynki” z perspektywy braku miłości rodzicielskiej i jego niewspieranego talentu wydają się uzasadnionymi ofiarami, poniesionymi w celu osiągnięcia przez niego celu bycia kochanym. Pierwowzór książkowy, a więc ta pozbawiona ludzkich uczuć „istota”, poprzez psychologizację i subiektywizację przeistacza się w człowieka wiarygodnego, obdarzonego cechami prawdziwie ludzkimi.